1881

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/suddeutscheholzs00unse

SÜDDEUTSCHE HOLZSKULPTUREN

aus der
Sammlung
Fritz Burger

No. 1 PIETÀ (35 cm hoch)

romanisch um das Jahr 1200, Fassung etwas später. Ein höchst seltenes Stück. In der strengen Gebundenheit von Form und Ausdruck offenbart sich die strenge Auffassung des Mittelalters. Maria, ganz jungfräulich, in rührender Ergebung den Sohn haltend. Man beachte die innige Verbundenheit von Mutter und Sohn! Die Aussen- und Innensilhouetten sind einheitlich geformt.

Herkunft: Regensburger Kunstkreis. Fundort: Straubing a/D. 1906.

No. 2 FRAGMENT (55 cm hoch)

alte Nachbildung des berühmten schwarzen Gnadenbildes von Alt-Oetting, das im VII. Jahrhundert aus dem Orient gebracht worden sein soll.

Der Fundort dieses aus dem 13. Jahrhundert stammenden Fragmentes ist Braunau in Niederbayern, nahe Alt-Oetting.

No. 3 MONSTRANZ (60 cm hoch)

Wahrscheinlich auch etwas spätere Nachbildung eines alten verlorenen Originals. Beachtenswert ist der Gottvater oben, die Medusa unten, Beweis für die Entstehung zu der Zeit, als Christentum und heidnische Vorstellungen noch nicht ganz getrennt waren.

Fundort: Dieselbe Gegend wie No. 2.

No. 4 PAULUS (80 cm hoch)

Anfang 14. Jahrhundert. Man erkennt deutlich die Uebung der Steintechnik in den Falten des Gewandes, ebenso sind noch antike Einflüsse wahrzunehmen.

Fundort: Weltenburg, das von Herzog Tassilo gegründete Benediktinerkloster, früher römische Siedlung.

No. 5 BENEDIKT (1,10 m hoch)

14. Jahrhundert. Reste der alten Fassung. Künstlerisch hochstehende Arbeit. Zu beachten der ausdrucksvolle Ernst des Kopfes, die Haartracht, der Halsausschnitt, die Art, wie er still das Buch an sich hält (nicht wie später pathetisch darauf weisend), die zarte Behandlung der Gewandfalten und die Geschlossenheit der Silhouette.

Fundort: Kaufbeuren bei Augsburg.

No. 6 MADONNA (62 cm hoch)

Anfang 15. Jahrhundert. Ein herrliches Stück! Vollständig erhalten in der alten Fassung, da es in einer Altarnische unter Glas stand. Wir haben hier ein Meisterwerk eines oberrheinischen Künstlers vor uns. Man beachte den Reichtum in den Details und doch dabei die klare Gliederung und Uebersichtlichkeit! Wie lieblich ist das Haupt der Madonna geneigt, wie zart liegt die linke Hand auf dem reizend bewegten Kindchen! Nicht mehr der kleine Himmelskönig, der die Reichsinsignien trägt, sondern einen richtigen Apfel umklammert das pausbackige Büblein. Wundervoll ist die Dreieckskomposition. Ihr entsprechen auch die Innensilhouetten. Das Motiv wiederholt sich überall, im Ober- und Untergewand, wie im Körper des Kindchens. Selbst in der Verteilung der Farben: das Purpurrot des unter dem Goldmantel hervorleuchtenden Kleides findet seine Ergänzung in dem Purpurkissen, auf dem die Madonna sitzt.

Es stammt aus dem ehemaligen Kloster Weingarten (gegr. 1053 von den Welfen) in der Nähe des Bodensees.

No. 7/8 DIE BEIDEN MUSIZIERENDEN ENGLEIN (32 cm hoch)

(stammen aus derselben Kirche)

gehören jedoch einer viel spätern Zeit an (Anfg. 16. Jahrh.).

No. 9 MADONNA (61 cm hoch)

Anfang des 14. Jahrhunderts. Diese seltene Figur, aus massivem Eichenholz geschnitzt, ist eine der wenigen, die ich aus dem Münchner Kunsthandel erwarb. Ich erkenne darin eine burgundische Arbeit. Die stolze Haltung, die grosszügige Gewanddrapierung weist auf die Nähe Frankreichs.

No. 10 PIETÀ (85 cm hoch)

15. Jahrhundert. Die Fassung ist alt. Die Madonna ist sehr ausdrucksvoll. Man beachte die feine Wirkung der Assymmetrie des Gesichts! Auch die Drapierung des Kopftuchs und das reich behandelte Untergewand weist auf einen bedeutenden Meister hin. Im Gegensatz hierzu ist der Christus steif in der Haltung und lässt vermuten, dass es sich um eine Ergänzung allerdings aus derselben Zeit handelt, die ihre Erklärung vielleicht in einer frühen Beschädigung der Figur findet.

Ich erhielt die Figur aus dem Schloss eines schlesischen Grafen, sie ist aber jedenfalls in Süddeutschland gearbeitet.

No. 11 HEIL. ANNA (68 cm hoch)

Ein Werk süddeutscher Provenienz des frühen 15. Jahrhunderts. Sehr reizvoll ist die alte Fassung in den zartesten Tönen erhalten. Hier fällt die fast michelangeleske Grösse und Würde der heiligen Anna auf, durch die die Weisheit und Sicherheit der Matrone gekennzeichnet ist. Besonders schön ist hier die Behandlung des Kopftuches und der Gewandung.

Dieses Werk entstammt einer Schlosskirche in Oberfranken.

No. 12 CHRISTUS (63 cm hoch)

Ulmer Schule des 15. Jahrhunderts. Der Auferstandene vor Thomas, als er ihm die Hände und Wundmale weist, um ihn zur Gläubigkeit zu bekehren. Der schlichte Ausdruck ist von bezwingender Innerlichkeit.

Die Figur wurde mir von einem Kaplan in der Nähe Ulms überlassen.

No. 13 JOHANNES DER EVANGELIST (1 m hoch)

von Meister Syrlin dem Jüngern von Ulm. Ein Meisterwerk süddeutscher Holzplastik! Man beachte die wundervolle Harmonie von Gewandung, Geste und Gesichtsausdruck, die Stille und Andacht der heiligen Handlung! Das von Winckelmann der Antike gewidmete Wort von der „edlen Einfalt und stillen Grösse" lässt sich auch auf dieses Werk anwenden. Edle Einfalt spricht aus dem von reichem Lockenschmuck umrahmten Haupt, stille Grösse aus dem Schwung und der Vornehmheit der Gewandung, unter der der prachtvoll gearbeitete, zarte Fuss hervorblickt. Teilweise ist auch die alte Fassung erhalten.

Das Werk erwarb ich aus Privatbesitz von Günzburg a. Donau.

No. 14 EINER DER HEIL. 3 KÖNIGE (83 cm hoch)

15. Jahrhundert. Auch dieses ein Werk eines bedeutenden Meisters, von einer seltenen Schönheit und Lieblichkeit des Ausdrucks. Dazu kommt, dass die kostbare alte Goldfassung des Mantels mit himmelblauer Innenseite ausgezeichnet erhalten ist. Wir haben eine schwäbische Arbeit darin zu erblicken. Besonders schön ist der jugendlich-schwärmerische Ausdruck des Gesichts gegeben, originell die Gewandkomposition mit dem übergeschlagenen Zipfel und die Schnabelschuhe.

Das Werk entstammt der Schlosskappelle zu Aulendorf in Württemberg.

No. 15 BALTHASAR (93 cm hoch)

15. Jahrhundert. Auch einer der hl. 3 Könige, aber anderer Herkunft. Es ist ein Werk des Meisters Widitz, dem Schöpfer des Hochaltars vom Freiburger Münster, eine hervorragende Künstlerarbeit! Auch hier ist die alte Goldfassung erhalten. Die Würde und Milde dieses Greisenkopfes steht in feiner Harmonie mit der antik-schönen Gewandung. Knieend reicht er dem Christkind seine Gaben, den Hut hat er abgenommen.

Dieses Werk erhielt ich nach langer Werbung von einem alten Freund in Freiburg, in dessen Familie es, solange er wusste, gewesen war.

No. 16 SEBASTIAN (85 cm hoch)

Um 1500. Diese Darstellung steht unter der Einwirkung der höfischen Kultur des 13./14. Jahrhunderts. Sebastian ist nicht der leidensvoll gefesselte Märtyrer, sondern ein gepflegter, feingliedriger junger Edelmann, der anmutsvoll, bewusst sein Gewand so zu tragen weiss, dass das Ebenmass der Glieder voll zur Geltung kommt. Alle Anzeichen des Leidens hat der schönheitsfrohe Meister in dem feinen, zart-sinnenden Lockenköpfchen unterdrückt. Die künstlerische Einheit von Gewand- und Körperbildung ist von vollkommener Harmonie und geben dieser Schöpfung im Verein mit der herrlichen alten Fassung den Rang einer Meisterleistung.

Die Figur stammt von einem Altar der frühern Stadtkirche zu Biberach a. R. und ist ein charakteristisches Beispiel für die hohe Blüte schwäbischer Holzschneidekunst.

No. 17 SEBASTIAN (1,15 m hoch)

Um 1500. Von ganz anderer Art, wenn auch gleich hohem künstlerischem Rang, ist dieser aus der Heimat Riemenschneiders stammende Sebastian. Im Gegensatz zu dem elegisch-sentimentalischen Charakter des vorigen ergreift uns hier das innere und äussere Leid des Märtyrers, die von edlem Pathos erfüllte Darstellung. Die nach aussen gebogene Kurve des Körpers (vergl. den Biberacher Sebastian) ist schon Ausdruck des Leidens, der sich in der schmerzhaft vom Baumast herabhängenden rechten Hand und in dem Jammer des edlen, ernsten Hauptes noch steigert. Diese Figur steht dem Riemenschneiderschen Kunstkreis nahe. Sie zeigt die souveräne Beherrschung des nackten Körpers, wie sie um jene Zeit erstmalig in Erscheinung tritt.

Ich entdeckte die Figur in dem Giebelfeld eines alten Hauses zu Kitzingen a. Main, wo sie leider den Unbilden der Witterung ausgesetzt war.

No. 18 SEBASTIAN (70 cm hoch)

15. Jahrhundert. Zu den vorigen, hoher Kultur entstamden Gestaltungen dieses Themas gesellt sich hier noch eine volkstümliche Auffassung. Sebastian als mutwilliger Schlingel, der mit Gleichmut, fast mit Humor die anscheinend nicht unverdiente Strafe auf sich nimmt. Für die Verwirklichung der Persönlichkeit im Leiden hatten die Landbewohner, ebenso wie heute, weder viel Sinn, noch Geduld und Zeit. Daher auch der jämmerliche, so gar nicht göttliche Ausdruck der ländlichen Ecce homo-Darstellungen besonders in Bayern auffällt. Ist auch der künstlerische Wert mit den vorigen Figuren nicht zu vergleichen, so ist doch die Darstellung von grosser Seltenheit.

Auch dieser kleine Sebastian stammt aus Niederbayern, wo ihn mir ein Kaplan liebenswürdigerweise überliess.

No. 19 MADONNA (1,17 m hoch)

15. Jahrhundert. Ein reifes, hochstehendes Werk des schwäbischen Donaukreises. Die Erhaltung in der alten goldbraunen Fassung ist prachtvoll. Es ist der charakteristische schwäbische Typus: die sinnende verträumte Mutter mit der breiten, hohen Stirn über dem nach innen gekehrten Blick, der an der muntern Bewegung des Christkindleins vorübergeht. Die Komposition ist wundervoll geschlossen, ebenso die Ausführung des Details. Man beachte die Schönheit und den Rythmus der Gewandfaltung.

Die Madonna stammte aus Sigmaringen. Ich erwarb sie dort aus Privatbesitz, in dem sie sich schon jahrhundertelang befunden haben soll.

No. 20 CHRISTOPHORUS (1,68 m hoch mit Sockel)

15. Jahrhundert. Diese eigenartige Figur ist aus Kastanienholz geschnitzt. Das passt zu ihrem Fundort, Riva am Gardasee, ebenso wie zu ihrer Stilbildung. Italienische, an Donatello gemahnende Einflüsse verbinden sich hier mit der hieratisch-strengen Auffassung des deutschen Mittelalters. Man beachte das leichte, anmutig bewegte Stehen, den echt südlichen Schwung in der Gewanddrapierung, der bei dem guten Bauerngesicht des Christophorus und der gewissenhaften Sorgfalt, mit der er das heilig-ernste Christkindlein trägt, erstaunt. Die Fassung ist alt.

Die Figur stammt aus Kirchenbesitz von Riva.

No. 21 KATHARINA ? (1,05 m hoch)

Nach 1500. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine Madonna am Kreuz, obwohl die Figur als Heilige im Altar aufgestellt war. Sie ist ganz massiv gearbeitet und trägt volkstümlichen Charakter, der sich besonders im Verhältnis der Grösse des Kopfes zu dem Körper, in den grossen, groben Händen und in der kraftvoll bewegten Gewandbehandlung ausspricht. Während der Gestalt selbst noch die Ruhe und Insichgekehrtheit der Gotiker zu eigen ist, spürt man in der Gewandung schon das Näherrauschen des Barock (besonders beachtenswert die Wellenlinien der rechten Gewandsilhouette). Solche Figuren des Uebergangs sind selten und interessant.

Diese stammte von einem Altar des fränkischen Städtchens Dinkelsbühl; ich erwarb sie dorther aus Privatbesitz.

No. 22/23 HEIL. BARBARA UND KATHARINA

(90 bezw. 87 cm hoch)

Um 1500. Wir haben hier elsässische Arbeiten vor uns, aus Colmar, der Heimat des Isenheimer Altars stammend. Schnitzarbeiten von dieser Vollendung sind dort selten. Diese heiligen, zwei breite, schwere Elsässer Bauernmädchen, sind nicht so wie ihre schwäbischen Schwestern nach innen gekehrt, in ihre heilige Aufgabe versunken. Sie wissen sich so zu geben, dass die Würde ihrer Erscheinung, das freiwallende Haar und die schöngefaltete Gewandung zur Geltung kommen. Darin verrät sich die Nähe Frankreichs. Man beachte die Haltung der Barbara, die besonders stark an französisch-burgundische Schöpfungen erinnert. Auch die Gesichtszüge weisen jene hoheitsvolle Strenge auf.

Ich erwarb diese vorzüglich erhaltenen Figuren aus Privatbesitz zu Strassburg, wohin sie kurz vorher aus einem Kirchendepot zu Colmar gelangt waren.

No. 24 JOHANNES (92 cm hoch)

Um 1500. Diese Figur hat ein Meister seiner Kunst geschaffen! Inhalt und Form verschmelzen zu ergreifender Intensität des Ausdrucks. In jedem Schwung der Gewandung kündet sich der hingebungsvolle Ekstatiker, besonders natürlich in dem lockenumrahmten Haupt, dem sehnsüchtig nach oben gerichteten Blick, den die Gebärde der linken Hand so unbewusst ausdrucksvoll begleitet! Der Inhalt des heiligen Buches, das die Rechte so unabsichtlich hält (vergl. den Gegensatz zu den vorigen Figuren), lebt in ihm. Die Gotik klingt nach in den schmalen Schultern, in der innerlichen Auffassung, während in der Drapierung des Mantels sich das virtuose Können der Blütezeit zeigt. Die alte Fassung ist erhalten.

Das schöne Werk befand sich in einer Kirche Niederbayerns (Plattling).

No. 25 BISCHOF (1,32 m hoch)

Um 1500. Auch hier ein Werk, in dem reifes Können noch nicht zur Verflachung des Inhalts geführt hat. Dieser Bischof ist von dem Ernst und der Heiligkeit seiner Aufgabe durchdrungen. Die Pracht seiner Gewandung lenkt seine Aufmerksamkeit auf die innere Stimme noch nicht ab. Dieser Kopf ist von einer packenden Gewalt. Aus dem Blick, der einen nicht verlässt, dringt die Seele eines Ringenden, der die Leiden der Welt in sich erkennt! Die Fassung ist alt, überdeckt jedoch die ursprüngliche.

Das Werk steht dem Pacher'schen Kunstkreis nahe. Es stammt aus Innsbruck. Ich fand es dort im Handel.

No. 26 HEIL. KATHARINA (1 m hoch)

Diese Figur stammt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts aus Augsburg. Besonders interessant ist ein Vergleich mit No. 21, der Heiligen aus Dinkelsbühl, die um dieselbe Zeit entstand. Hier haben wir ein Werk der reichen Augsburger Fugger-Zeit. Es trägt ganz den Charakter der sog. deutschen Renaissance, die jene Wellen aus dem Süden mit sich brachte, die in den Städten vor allem die bodenständige Tradition überflutete. Freilich in der Malerei stärker als in der Plastik. Hier haben wir charakteristische Merkmale: der Kopf wird auffallend klein, die Gesichtszüge fein, aber ganz äusserlich, oberflächlich im Ausdruck. Es kommt dem Künstler auch viel weniger darauf an, als auf die Prachtentfaltung der Gewandung, die die schmächtige Gestalt mit pathetischem Schwung umgibt und in herrlichen Farben leuchtet. Auch hier kündet sich das Barock an, aber wie verschieden von der Dinkelsbühler Gestalt!

Diese Heilige, die eher einer Edeldame gleicht, befand sich in dem Besitz eines Kaplans, der sie aus einer Augsburger Sakristei hatte.

No. 27 PETRUS (90 cm hoch)

Ende 16. Jahrhundert. Von der vorigen Figur ist nur ein Schritt zu dem völlig erwachten Barock, wie er sich typisch in diesem Petrus ausdrückt. In seinem schwächlichen Körper wohnt ein Geist, der nicht mehr sein will, als ein gehorsamer Diener der Kirche, die ihm ihre kostbaren Kleider leiht. Im Vergleich zu der vorigen Figur ist der leichtere, weichere Fluss der Gewandung, ihr virtuoses Faltenspiel bemerkenswert. Die Fassung ist in leuchtenden Farben gehalten.

Die Figur stammt aus Günzburg a. Donau, nicht weit von Augsburg, aus privatem Besitz.

No. 28 FLORIAN (1,10 m hoch)

Ende 16. Jahrhunderts. Hatten wir in der vorigen Figur eine typische, durchschnittliche Barockarbeit vor uns, so ist dieser Florian eine der seltensten Blüten, deren Schöpfer ein grosser Künstler gewesen sein muss. Es geht ein seltsamer Reiz von diesem Werk aus, gleichermassen von der zarten, elegischen Anmut des Jünglings wie von der prachtvollen Farbenstimmung der Fassung, die selten gut erhalten ist. Dieser feine Kopf ist nicht durchfurcht von religiösen Zweifeln, nicht beschwert von tiefem Grübeln, aber er ist in seiner liebevollen Hingabe rührend schön. Etwas Sanftes, Verfeinertes liegt in dieser Erscheinung, wie sie wohl die höfische Kultur jener Tage zeitigte. Man beachte auch den Ausdruck der feinnervigen Arme und Hände.

Diese Figur sah ich bei einer alten Dame in Bruck bei München stehen, die mit grosser Liebe an ihr hing und sich nur nach langem Zureden von ihr trennte.

No. 29 HEIL. MARTIN (2,60 m mit Sockel)

Ende 16. Jahrhundert. Die profane Auffassung der Heiligen führt hier dazu, einen kühnen Reiterhauptmann aus dem mildtätigen Hauptmann zu machen, der mit energischem Griff seines Schwertes ausholt, um seinen Mantel mit dem Bettler zu teilen. Künstlerisch ist die Geschlossenheit der Gruppe, ihre Reliefwirkung, die Sicherheit in der schwierigen Komposion sehr bemerkenswert. Auch die Fassung ist gut erhalten. Die Gruppe hat eine starke, dekorative Wirkung.

Sie stand in der Nische eines Armenhauses zu Heidelberg, das aus jener Zeit stammte, und wurde mir bei Abbruch des Gebäudes überlassen.

No. 30/31 ZWEI ENGLEIN (68 cm hoch)

Nach 1600. Liebenswürdige Barockschöpfungen mit grosser Sicherheit und Schwung in der Bewegung gearbeitet. Man beachte, wie die Gewandung mitgeht! Die alte Fassung ist erhalten.

Die Putti halfen einen Baldachin tragen, der sich über einer Madonna zu Eichstätt in Bayern erhob. Sie entstammen einer dortigen Sakristei.

No. 32 ENGEL (90 cm hoch)

Nach 1600. Zu diesem übermütigen Schlingel wollen die Engelsflügel nicht recht passen. Man könnte ihn sich eher auf einer Wiese springend vorstellen, was auch der damaligen Geistesrichtung näher gelegen sein mag. Das pausbackige Lockenköpfchen mit Stulpnase und Doppelkinn und die derben Glieder sind gar nicht engelhaft und passen besser zu einem Bauernbub. Die Fassung ist alt.

Der Putto stammt aus Würzburg. Ich fand ihn dort im Handel.

No. 33 ENGEL (90 cm hoch)

Nach 1600. Vielleicht entstammt dieser Engel einer Verkündigungsgruppe. Er scheint gerade niedergeflogen, der Wind bauscht die Gewandung und schüttelt seine Locken. Das ist sehr reizvoll sichtbar gemacht, vor allem in den ausgebreiteten Armen, die den Flügeln folgen. Auch diese einfache, volkstümliche Gestaltung hat ihren Meister gefunden. Es ist eine einheitliche Vorstellung, mit Freude, fast Humor gestaltet. Das alte Rotgold der Gewandung wirkt prächtig.

Die Figur stammt aus Niederbayern. In einem „Gasthaus zum Engel" stand sie im Torweg.

No. 34 MECHTHILD (70 cm hoch)

17. Jahrhundert. Die profane Auffassung der Heiligen steigert sich hier fast ins Lascive — denn eine betrunkene Heilige, schwankend, den entzückten Blick auf den Becher gerichtet, das hätte jeder Gotiker als Gotteslästerung empfunden. Mechthildis ist als Klosterfrau gekleidet. Das derbe, sinnliche Köpfchen schaut lustig aus der frommen Umkleidung. Die Fassung ist leider etwas „renoviert", der Wert dieses Stückes liegt in der Auffassung des Gegenstandes. Man beachte auch, wie das volle Knie unter der Gewandung erscheint.

Diese Mechthildis fand ich in einem Gasthaus zu Bruchsal in Baden. Bemerkenswert ist, dass solche Heiligen mit Vorliebe Aufnahme in Gaststätten fanden, anstatt Heiligkeit Lebensgenuss predigend!

St. Mechthildis.

No. 35 CHRISTUS UND PETRUS AUF DEN WELLEN (Holzrelief von 40×34 cm)

17. Jahrhundert. Eine ikonographisch bemerkenswerte Arbeit, da Petrus sonst nicht die Kirche mit ins Wasser nimmt! Selbst in solch einfacher Arbeit, die als Altarfüllung zu denken ist, zeigt sich die Sicherheit, mit der der Barockkünstler seine Kenntnisse verwertet. Die Komposition ist durchaus einheitlich und klar, aus *einer* Vorstellung gestaltet.

Das Relief war im Besitz eines Kirchenrestaurators zu Heilbronn a. Neckar.

No. 36 PIETÀ (21 cm hoch)

17. Jahrhundert. Diese Darstellung ist vlämischer Herkunft und geht auf Van Dyck'sche Kompositionen zurück. Die Komposition ist von hervorragender Schönheit. Selten ist die Beigabe des trauernden Eros.

Die Figur stammt aus dem Kunsthandel zu Frankfurt a. Main.

No. 37 PIETÀ (35 cm hoch)

17. Jahrhundert. Im Gegensatz zu der vorigen Schöpfung handelt es sich hier um ein in seiner Art freilich ebenso vollkommenes Werk. Haben wir dort das Erzeugnis einer verfeinerten Kultur, so packt uns hier die Schlichtheit und Wahrhaftigkeit ländlicher Kunstweise. Bis auf das Tuch am Kreuz folgt alles *einer* Bewegungsvorstellung. Die Fassung ist alt.

Die Gruppe entstammt Regensburger Privatbesitz. Es ist eine bayrische Arbeit.

No. 38 CHRISTUS GEISELUNG (33 cm hoch)

Um 1700. Wahrscheinlich auch ein niederländisches Werk, von einer unglaublichen Feinheit der Ausführung und Anatomiekenntnis. Bemerkenswert ist vor allem auch die Auffassung, die der üblichen des gequälten Heilands sehr widerspricht. Dieser Christus schreitet in fast übermütiger Arroganz an seinen Peinigern vorüber, ein Weltmann voll kecker Lebensbejahung! Wie bezeichnend wieder für den Geist der Zeit!

Die kleine Figur hat eine seltsam bewegte Geschichte. Durch ihre Originalität als Sammlerobiekt begehrt, durchlief sie viele Hände, bis es mir gelang, sie auf einer Auktion zu Antwerpen zu erlangen.

No. 39 NEPOMUK (41 cm mit Sockel)

18. Jahrhundert. In dieser kleinen Arbeit zeigt sich rein der Stilwille des spätern Barock, das sich gewissermassen „ausgetobt“ hat und von dem pathetischen Schwung zu dem lyrisch-verträumten des müderen Rokoko hinüberleitet. Die Fassung ist in dem warmen Goldbraun sehr reizvoll.

Die kleine Figur besass ein Uhrmacher zu Nördlingen in Bayern Sie gehört in diese Gegend.

No. 40 NEPOMUK (57 cm mit Sockel)

18. Jahrhundert. Für diese Figur gilt ähnliches wie für die vorige, nur handelt es sich hier um eine Arbeit, die in der spätern Residenz der Kurpfälzer, Mannheim, entstand und in ihrer vornehmen Haltung, dem aristokratischen, schlanken Typus mit dem kleinen Kopf und den lässig-eleganten Bewegungen der langen Glieder die „Hofluft“ verrät.

Ich erwarb sie im Kunsthandel zu Mannheim.

No. 41/42 ZWEI GISIMSFIGUREN (88 cm hoch)

18. Jahrhundert. Ob es sich hier noch um Heilige oder „Weltliche“ handelt, ist schwer zu sagen. Sie waren über dem Eingang zum Festsaal eines kleinen württembergischen Schlösschens angebracht, es ist aber möglich, dass sie dahin aus der Kirche gebracht wurden, die ähnliche Dekorationen in Stuck aufweist. Mir sind sie besonders charakteristische Beispiele für die Prägnanz und das „Schnittige“ in den Formen des spätern Barock. Die erstaunliche Sicherheit in der ornamental-dekorativen Verwendung des Körpers, die Unbekümmertheit um jeden seelischen Ausdruck findet sich nur in dieser Zeit so offen ausgeprägt.

Ich verdanke die Figuren dem Verwalter jenes Schlösschens.

No. 43/44 HEIL. MAGDALENA (1,28 m mit Sockel)

18. Jahrhundert. Noch eine Meisterschöpfung allerersten Ranges aus dieser Zeit! Sie hat aus der männlich-strengen Heiligen, die den Widersacher besiegt, ein entzücktes Weib gemacht, das in koketter Wendung den sinnlich-vollen Körper durch das prachtvolle Goldgewand dem Beschauer darbietet — eine Hymne diesseitigen Lebensgenusses, in glücklich-sorglosen Zeiten gesungen, selbst an der Stätte des Glaubens und heiliger Andacht! Die Erhaltung dieser Figur, ist prachtvoll. Der Puttensockel — 140/55 cm, stammt aus derselben Kirche und vielleicht von der gleichen Meisterhand. Dafür spricht die entzückende Feinheit der Rosenguirlande und die sonnige Heiterkeit der Putti!

Aus der Kirche zu Osterburken im Neckartal stammend.

No. 45 TOBIAS MIT DEM ENGEL (1,24 m)

dazu alter Goldsockel (90 cm hoch)

18. Jahrhundert. Dieselbe Heiterkeit und Sorglosigkeit auch in Nordtirol. Dieser Schutzengel scheint den kleinen Tobias im Walzerschritt ins Leben zu führen. Die Komposition ist sehr reizvoll, die Farbenpracht des alten Goldes und Silbers in Flügeln und Gewandung erhöht die Wirkung der wunderlieblichen Schöpfung, letzte Aeusserungen einer Kunstweise, die dem Rationalismus der Aufklärungszeit zum Opfer fiel, nachdem sie durch Jahrhunderte die mannigfachsten Blüten getrieben hatte.

Aus einer Kirche in Nordtirol erworben.

KUNSTHISTORISCHE EINFÜHRUNG.

Der Wert der Burgerschen Skulpturen-Sammlung ist ein zweifacher. Er liegt einerseits in der künstlerischen Bedeutung und ikonographischen Seltenheit einzelner Objekte, anderseits in der zielbewussten Anlage der ganzen Kollektion, die, fast sämtliche Stilepochen umfassend, ein auch innerlich zusammenhängendes Bild eines wichtigen deutschen Kunstzweiges gibt.

Die Holzplastik bei den Deutschen ist eine stammesgeschichtlich und geographisch bedingte Technik, die mit der germanischen Kunstanschauung seit alters her unlöslich verbunden ist, dank deren starken, sinnreichen Ausdruckskraft speziell die alemannische und fränkische Kunst ihre reinsten Formen fand und auch inhaltlich zu den schönsten Offenbarungen gelangte. Was der Italiener, der Spanier und vielfach auch der Franzose der Prägsamkeit des Steines anvertraute, das bildete der Deutsche mit Vorliebe in Holz. Dessen weichere Beschaffenheit mochte seinem bildnerischen Vermögen eher zusagen als die spröde Masse des Gesteins, und es bestehen zwischen der empfindsamen Gedankenwelt der deutschen Bildschnitzer und ihrem nachgiebigen Bildstoff tatsächlich interessante Wechselbeziehungen. Die Bevorzugung des Holzplastik geschah also durchaus nicht aus blosser Willkür.

Während in der romanischen Epoche die deutsche Plastik durchaus an die Architektur gebunden und infolgedessen Steinplastik blieb, wendet sich das Blatt mit den freieren Regungen der Gotik zugunsten der Holzbildnerei. Die steinernen Portalskulpturen, womit deutsche Künstler

eine prächtige Ergänzung zum französischen Kathedralschmuck geschaffen haben, wirken zwar noch lange nach, aber mit der Loslösung der Bildwerke aus ihrer architektonischen Befangenheit trat die dekorative Grossplastik ihre Vorherrschaft an die Altarfiguren ab, damit zugleich der Holzschnitzerkunst die Führung überlassend. So sind denn im spätern Verlaufe der gotischen Entwicklung die hervorragendsten Holzstatuen aus dem Bedürfnis einer vermehrten und veredelten Altarplastik heraus entstanden, und erst recht im Zeitalter der Renaissance haben, dem allerorten wieder auflebenden Bronzeguss entgegenwirkend, überall da, wo es sich um intimere und volkstümliche Darstellungen handelte, Holz und Schnitzmesser den Ausschlag gegeben. Der Neigung der deutschen Künstler zu reicher dekorativer Entfaltung kam zudem die Gefügigkeit des leicht zu bearbeitenden Stoffes besonders entgegen und der grossen und dauernden Vertrautheit mit diesem Material entsprang ein unerschöpflicher Reichtum neuer Formen und neuer Bildmotive. In der Respektierung der dem bildsamen Holze gesetzten technischen Schranken ist eines der wichtigsten Momente des spezifisch deutschen Holzstils zu suchen.

Um solche Altarfiguren zumeist handelt es sich in der von Fritz Burger jahrelang fortgesetzten, zum Teil mühsam erworbenen Skulpturen-Sammlung. Die künstlerische Auslese, die er dabei bezweckte, beschränkte sich von vornherein auf das südliche Deutschland, auf die Rhein- und Donaugegenden, die eigentlich klassischen Gaue der deutschen Bildhauerkunst. In diesen Ländern hat sich in fortwährender Vervollkommnung der Technik, aber mit wechselnden geistigen Zielen ein trotz Zeit- und Stildifferenzen heimattreues, einheitliches Schaffen bis in die neueste Zeit fortgeerbt. Und gerade auf diese Einheitlichkeit hat Burger bei seiner Auswahl besondere Rücksicht genommen.

Angefangen mit jener primitiv-romanischen Pietà aus dem 12. Jahrhundert und hinaufführend bis zu den pretiösen Gestalten des Spätbarock bezeichnet die Burgersche Sammlung alle wesentlichen Stadien der deutschen Holzplastik, berührt alle irgendwie wichtigen, in Bürgertum, Adelstand und Klerus beliebten Stoffgebiete. In ihrer stofflichen und künstlerischen Reichhaltigkeit bildet sie eine äusserst wertvolle Ergänzung zum Denkmälerbestande, wie ihn beispielsweise das Germanische Museum in Nürnberg oder das bayrische Nationalmuseum in München beherbergen.

Zeitlich am weitesten hinab reicht die kleine Pietà (Nr. 1), ein in Auffassung und Format gleich seltenes Exemplar. Während hier in der Stirnnasenlinie der Madonna noch die altchristlich-byzantinische Ueberlieferung mitspricht, hat der Künstler, was die Beseelung seines Werkes, speziell das innige Verhältnis zwischen Mutter und Sohn anbelangt, jeglichen Schematismus abgestreift, und die wundervolle Gruppe gibt sich als eine individuelle Schöpfung von jener starken Empfindung zu erkennen, wie sie in solch stiller Ergebenheit nur der romanischen Kunst eigen ist. Aus der Zeit des Uebergangsstils datiert das Altarfragment aus Braunau (Nr. 2), eine streng-gütige Figur von der typischen Haltung der Gnadenbilder, wie sie aus dem byzantinischen Kunstkreise in die westlichen Länder importiert wurden. Die Neigung des schweren Hauptes aber und manche Details in der Gesichtsbehandlung verraten den deutschen Künstler, der hier einen in der Malerei weit verbreiteten, durch hierarchische Kunstgesetze sanktionierten Marientypus in die Holzplastik übertrug.

Eine sehr hoch zu wertende, so recht in der plastischen Anschauung wurzelnde Figur ist der Paulus aus Weltenburg (Nr. 4), der uns über die Schwelle des 14. Jahrhunderts in den Machtbereich der naturalistischen Gotik führt. Der hohe Ernst des Apostels lebt in diesem Greise,

allerdings in der pessimistisch düstern Umfärbung mittelalterlicher Gläubigkeit. Was das Standbild in so auffallende Verwandtschaft mit gewissen antiken Skulpturen bringt, ist das echt statuarische in der Haltung, und die monumentale Wucht der Faltenbildung ist nur zu erklären aus der Abhängigkeit der Figur von der zeitgenössischen Kathedralplastik, die ihrerseits sich ebenfalls an römische Erinnerungen hielt. Von ähnlicher Beschaffenheit ist der heilige Benedikt aus Kaufbeuren (Nr. 5) mit dem leidenden, fast mürrisch forschenden Blick, obgleich hier die Statuarik bescheidener und die Gewandbehandlung weicher ist.

Eine Sonderstellung beansprucht Nr. 9 der Sammlung, eine Madonna, die den eben besprochenen Figuren zeitlich nahe steht, deren königlich strenge Haltung aber und gewisse andere Merkmale, wie beispielsweise der vorgereckte Hals und die schlichte Krone, auf burgundische Herkunft schliessen lassen. Eine eigentümliche Herbheit umgibt diese Maria und als auffallenden Kontrast zur feierlichen Ruhe der Sitzenden empfindet man die wegdrängende, aufschiessende Bewegung des Kindes, eine Lebhaftigkeit, wie sie an die nervöse Hast südfranzösischer Steinskulpturen gemahnt.

Zu den hervorragendsten Objekten der Burgerschen Sammlung zählt alsdann die auch in der Farbe prächtig erhaltene Madonna aus dem Kloster Weingarten (Nr. 6). Mit dieser sinnig naiven Gruppe rücken wir an den Anfang des 15. Jahrhunderts. Ja, die ausgesprochene Bevorzugung des Dreiecks in der Komposition lässt fast schon an Beeinflussung durch die Stilgesetze der italienischen Renaissance glauben. Von Grund auf deutsch aber ist das zarte Blondgesichtchen der Madonna, und von köstlicher Unbefangenheit und natürlichem Gebaren das wohlgenährte Christkind. Wie ganz anders dagegen die Gottesmutter auf der ungefähr gleichzeitigen Pietà (Nr. 10), der die unregelmässigen Gesichtszüge einen gesteigerten Aus-

druck des Leidens geben! Unverkennbar oberdeutsch in ihrer behäbig ruhigen Haltung ist auch die heilige Anna selbdritt (Nr. 11), deren plastischen Reiz die ursprüngliche, lichte Bemalung noch erhöht. Hell und freundlich sind hier die Farben wie in der Lombardei.

Zwei Werke aus der Ulmer Schule haben wir in dem naturalistischen Christus (Nr. 12) und in dem andächtig strengen Johannes dem Evangelisten (Nr. 13) zu erkennen. Dieser letztere namentlich, von Jörg Syrlin dem Jüngern stammend, ist ein geniales Werk, das seinen hohen Wert durch die selten schöne Verbindung von antiker Formenschlichtheit und gotischer Gefühlstiefe erhält. Einzelheiten wie das wundervolle Profil, das gelockte Haar, die Fältelung des Gewandes und der vorgeschobene Fuss sind an dieser Figur besonders markant und zeigen den Ulmer Meister von seinen vorzüglichsten Seiten. Ein ganz anderes, realistischeres Kunstprinzip vertritt jener Auferstandene, der dem ungläubigen Thomas die Wunde weist. Hier ist das Problem der Rundplastik bis in die letzten Konsequenzen verfolgt. Es ist eine Figur, die man in jeder Richtung umtasten kann. Die Haltung des linken Armes und die Mundstellung geben diesem Gottmenschen einen erschrockenen Zug. Von gründlicher anatomischer Kenntnis zeugt die Realistik der Füsse.

Ikonographisch würden Nr. 14 und 15 zusammengehören. Der verklärt emporschauende, jugendliche Magier aus Aulendorf aber, vermutlich eine schwäbische Arbeit, steht in eigentümlichem Gegensatz zum knieenden Balthasar, für welchen die Autorschaft eines der allertüchtigsten deutschen Bildschnitzers nachzuweisen ist, nämlich des Johannes Wydynz, des Meisters, der die schönen Schnitzaltäre an den Chorpfeilern des Freiburger Münsters geschaffen. In der Vornehmheit des Knieens, in der milden Güte des geistvollen Hauptes, wie in der plastischen Fülle als solcher äussert sich bereits die hoheitsvolle Würde der Renaissance.

Die drei Sebastian-Figuren der Sammlung Burger, alle ungefähr ums Jahr 1500 entstanden, sind untereinander in jeder Beziehung grundverschieden. Man darf von ihnen sagen, dass sie die drei wesentlichsten Typen charakterisieren, womit dieser Heilige in die deutsche Holzplastik Eingang fand. Zweifellos das künstlerisch am höchsten stehende Exemplar und überhaupt eines der wertvollsten der ganzen Kollektion, ist der im Habitus noch ganz gotische Sebastian, eine Arbeit, die in den Würzburger Kreis und in die Nähe Tilmann Riemenschneiders gehört (No. 17). Auch dies ein von grunddeutschem Empfinden durchglühtes Werk. Grössere Gegensätze als zwischen dem männlich herben Zuschnitt dieser Leidensgestalt und dem süsslich ephebischen Formenspiel, welchem die Italiener die Figur dieses Märtyrers unterwarfen, lassen sich kaum denken. In diesem schmerzerfüllten Körper schwingt bewusst noch die gotische S-Linie nach, und durch sie gewinnt der Ausdruck des Leidens unbeschreibliche Kraft. Solcher Urwüchsigkeit und schmerzlichen Wahrheit gegenüber erscheint der Biberacher Sebastian (No. 16) beinahe maniriert. In dessen zartgliedrigem Körperbau, dem aristokratisch feinen Antlitz und der eleganten Gewandraffung melden sich Elemente, die diese delikate schwäbische Arbeit dem südlichen Kunstideal nahe bringen. Das dritte Beispiel schliesslich (No. 18) orientiert über die im Volke herrschende Auffassung des beliebten Heiligen, ein in seiner ländlichen Naivität reizvolles Gegenstück zu den eben besprochenen Skulpturen.

Dem durch diese Sebastian-Typen gekennzeichneten oberdeutschen Kunstkreise ferner steht der rythmisch ausschreitende Christoph aus aus Riva (No. 20), eine jener hochinteressanten Stilkreuzungen, an denen das Tirol so reich ist. Der künstlerische Gedankenaustausch über den Brenner macht sich auch in dieser schönen Figur geltend.

Den zur vollen Reife entwickelten schwäbischen Donaustil repräsentiert die prachtvolle Madonna aus Sigmaringen (No. 19), deren ursprüngliche Fassung sich in seltener Frische erhalten hat. In dieser Figur, die allein schon die herrliche Behandlung des Gewandes zu höchstem Werte erhebt, verkörpert sich das aus Stolz und Demut gemischte deutsche Madonnenideal, wie es gleichzeitig auch die oberdeutsche Malerei beherrscht. Auch diese Gruppe voll Hoheit und Anmut hat in der Sammlung Burger eine volkstümliche Parallele in der weiblichen Gewandstatue aus Dinkelsbühl, die man kaum anders denn als Maria unterm Kreuze deuten kann (No. 21). Der Massigkeit der gedrungenen Gestalt, der bäurischen Härte der Gesichtszüge und der Hände schafft hier die stark bauschige, bereits in barocke Wallung geratende Gewandung sein vornehmes Gegengewicht.

Als elsässische Arbeiten, und zwar aus reifster Zeit, sind die beiden weiblichen Figuren No. 22 und 23 beglaubigt. Schon ihre Attribute lassen sie unschwer als Barbara und Katharina identifizieren. Stilistisch gehören sie sehr eng zusammen und rühren jedenfalls von ein und demselben Meister her. Das in den Formen üppige, wie überhaupt in der ganzen Erscheinung sehr nach weltlicher Repräsentation tendierende Heiligenpaar lässt erkennen, welch nachhaltige Wirkungen im Elsass die französisch-burgundische Kunst hinterliess. Wie weit ist der Abstand zwischen diesem schweren Typus und jener überschlanken, ins Grazile gewendeten Katharina aus Augsburg (No. 26), die alle Merkmale eines an südlichen Vorbildern geschulten Kunstgeschmackes, alle Kennzeichen einer überfeinerten bürgerlichen Kultur an sich trägt!

Wie stark sich das gotische Formideal selbst um die Wende des 16. Jahrhunderts noch erzeigt und wie sehr die asketischen Erinnerungen ans Mittelalter um jene Zeit, noch in den Gemütern haften, das wird aus dem wunder-

vollen Johannes ersichtlich, den Burger in einer niederbayrischen Kirche vorfand (No. 24). In dieser Figur tut sich der Kunstwille der Gotik nochmals in seiner ganzen heiligen Beredsamkeit kund, sammeln sich nochmals die geheimen Kräfte, die alles gotische Gestalten in ein so verklärtes Dasein rücken. Auch der heilige Bischof (No. 25), wohl eine Tiroler Arbeit, lässt trotz seiner Renaissance-Festigkeit noch gewisse Züge jener ältern Kunstübung erkennen, welcher die Hingabe ans Ueberpersönliche alles war. Die Wucht des Gewandes scheint den Körper niederzuziehen. Sogar Figuren wie der heilige Florian (No. 28) dessen Haltung sonst sehr ins Profane abschweift und das deutsche Renaissance-Ideal deutlich spiegelt, sind von der Gebundenheit an kulturell überlebte Epochen noch nicht ganz frei und lassen das gotische Empfinden nachzittern. Die derselben Zeit angehörende Reitergruppe mit dem heiligen Martin (No. 29) wird man in erster Linie ihres prächtig dekorativen Wertes wegen hochschätzen.

Mit dem Petrus aus Günzburg (No. 27) nähern wir uns mehr und mehr dem bewegten und pathetisch erregten Ausdruckswillen des Barock. Er wird deutlicher noch in den aus der Freude am rein körperlichen geschaffenen Engelfiguren, unter denen der recht drall und irdisch auftretende, aber nichts destoweniger in elegante Schwungkraft versetzte Bursche aus Würzburg (No. 32) als die vorzüglichste Arbeit innerhalb dieser Gruppe angesehen werden muss. Typisch deutsche Beispiele aus der überschwänglichen Epoche des Hochbarock sind die heilige Mechthild aus Bruchsal (No. 34) und das schöne Holzrelief mit Christus und Petrus auf dem Meere (No. 35). Die Mechthild in schwärmerischer Hingabe von Körper und Seele, ekstatisch trunken im ganzen Wesen, das Relief dagegen eher schlicht und mit einer gewissen Zurückhaltung der Gefühle, dafür aber mit umso mächtigerem Schwung der Drapierung, von welchem auch die Meeres-

wogen ergriffen werden. Beides in ihrer Art vorzügliche Arbeiten. Nicht minder auch die kleine bayrische Pietà (No. 37), charakterisiert durch das innige Ineinanderdrängen von Mutter und Sohn und kompositionell interessant durch die Kombination von Quadrat und Dreieck. Hier muss auch jener andern Pietà (No. 36) mit dem trauernden Eros gedacht werden, die, von niederländischer Herkunft, sich untrüglich als eine ins Plastische übertragene freie Nachbildung vlämischer Beweinungen (speziell des van Dyck-Kreises) erweist.

Zeitlich noch später einzureihen ist der gegeisselte Christus (No. 38), dessen Herkunft sich nicht genau eruieren lässt, der aber wohl ebenfalls als eine niederländische Arbeit zu gelten hat. Ikonographisch bedeutet dieser Christus einen Ausnahmefall und besitzt schon aus diesem Grunde ausserordentlichen Wert. Solch herausforderndes Benehmen in dieser Situation, im Augenblick der Schmach, hat etwas durchaus Befremdliches, und es dürfte schwer halten, hier Parallelbeispiele aus der Plastik oder aus der Malerei aufzufinden. Aber auch abgesehen von dieser aussergewöhnlichen Haltung ist der Künstler mit rücksichtslosem Naturalismus an sein Werk gegangen. Das straff Sehnige des ganzen Körpers, die vorgewölbte Brust und das eingedrückte linke Knie, das alles sind Hinweise auf die Naturbeobachtung, von welcher sich der Bildschnitzer leiten liess, auf die anatomische Sachkenntnis, mit der er vertraut gewesen sein muss. So erhält diese Figur Dank ihres gesunden Realismus eine überaus exspressive Spannkraft. In den beiden Nepomuk-Statuen (No. 39 und 40) scheint die breit ausladende barocke Gebärde bereits etwas erlahmt zu sein, zugunsten einer resignierten Ausdrucksform, die dem abflauenden Interesse des 18. Jahrhunderts für die sakrale Kunst eher entspricht. Als Dokumente der Zeitstimmung und als aesthetisch fein erwogene Probleme damaliger Heiligendarstellung sind auch diese beiden Figuren von hohem Werte.

Noch tiefer in die verträumte, sinnliche Welt des Rokoko führt uns der schöne Engel mit dem kleinen Tobias, der ganz Hingebung ist (No. 45) und die prachtvolle Magdalena aus dem Neckartal (No. 44), ein Kapitalstück der Burgerschen Sammlung. Heilige von so edel verzückter Haltung, in so ungehemmter Idealisierung des Körperlichen sind aus jener Zeit wenige zu finden. Uebrigens typisch für das damalige Zeitempfinden ist es, dass bei dieser auch in der Bemalung sehr charakteristischen Figur kaum mehr an die Büsserin aus Magdala, sondern viel mehr an eine Apotheose des weiblichen Ideals im ancien régime zu denken ist. Alles *nur* Religiöse ist hier abgestreift, und dennoch lebt auch in diesem Weibe eine göttliche Hoheit, eine Religion des Irdischen, der das Schöne an sich als Leitstern dient.

Zürich, April 1920.

Dr. FRITZ GYSI.

FRITZ BURGER,

von ursprünglich schweizerischer Familie abstammend, wurde am 10. September 1877 in München geboren. Schon früh entwickelte sich in ihm eine starke künstlerische Neigung, und mit leidenschaftlicher Bewunderung studierte und zeichnete er die Barockkirchen seiner Vaterstadt. Burger wurde an der technischen Hochschule und in praktischer Lehrzeit zum Architekten ausgebildet. Die mit diesem Berufe verbundene geschäftliche Praxis aber widersprach seiner grosszügigen Phantasie und seinem philosophischen Drange. Nach kurzem Aufenthalt in Paris und in Italien beschloss er seine kunstwissenschaftlichen und philosophischen Studien auf der Universität Heidelberg, wo er mit höchster Auszeichnung doktorierte. Einsam verliefen die folgenden Jahre in Freiburg im Breisgau, nur durch italienische Studienreisen unterbrochen. Deren Frucht war die grossangelegte „Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo". In gänzlicher Verkennung seines weitreichenden Wissens stand man Burgers Habilitationsgesuch in Freiburg ablehnend gegenüber. Lästige Opfer wurden umsonst gebracht. Verstimmt darob wandte Burger im Jahre 1905 seiner deutschen Heimat den Rücken und siedelte nach Florenz über, wo er, allem Schönen in Kunst und Natur hingegeben, eine tiefglückliche Zeit erlebte. Umfängliche kunsthistorische Arbeiten fallen auch in diese Florentiner Jahre, so namentlich eine Monographie über Francesco Laurana (zu welchem Zweck ihn Archivforschungen bis nach Sizilien führten), ferner die Studien über Michelangelo und drei wertvolle, in den Jahrbüchern der preussischen Kunstsammlungen veröffentlichte Aufsätze über römische Plastik.

Bald indessen sollte Burger in Deutschland Genugtuung erlangen. Man war in München auf seine Bücher aufmerksam geworden, und 1906 habilitierte er sich an der dortigen Universität mit einer Arbeit über „Vitruv und die Renaissance". Die folgenden Jahre brachten eine überaus glänzende Entwicklung seiner akademischen Laufbahn. Seine Auditorien waren überfüllt, und

die Studenten hingen mit grosser Liebe an ihm. Burger las zumeist über Plastik und Architektur. Von einer Studienfahrt durch Venezien brachte er das Material zu seinem schönen Werke „Die Villen des Andrea Palladio" mit. In der Folge wandte er sich mehr und mehr der Erforschung der *deutschen Plastik* zu, der er bis zuletzt mit glühendem Eifer nachgehangen. Einsame oder in studentischer Gemeinschaft unternommene Wanderungen in Bayern und Schwaben führten zur Entdeckung manch hervorragenden Kunstwerks. Zum grossen Teil auf diesem Wege ist Burgers kostbare *Holzskulpturen*-Sammlung zustande gekommen. Eine auf zwölf Bände berechnete monumentale Publikation über „Die Meisterwerke der bayrischen Plastik", begonnen kurz vor dem Kriege, blieb leider ein Torso.

Im Jahre 1911 führte Burger an der Münchner Universität das „Praktikum" ein, ein Seminar, in welchem der junge Kunstwissenschaftler im anschaulichen Denken geübt werden sollte. Diese Methode, die Burger in einem grossen, systematischen Werke festzulegen gedachte, hat seiner Lehrtätigkeit eine entscheidende, wenn auch vielfach angefochtene Bedeutung gesichert. Denn sie schloss alle falsche Dogmatik aus, indem sie vom eigentlich Künstlerischen, der Gestaltung der innern Vorstellung ausging. Wie kaum einer vor ihm legte Burger den Nachdruck auf Kunst statt auf Geschichte. Und aus diesem Grunde hauptsächlich gewann er sich die Herzen der Künstler. Man berief ihn 1912 an die Akademie der bildenden Künste, und mit freudiger Aufopferung seiner Kräfte widmete er sich diesem neuen Lehramte neben seiner ausgedehnten Tätigkeit an der Universität. Burger trat immer intensiver in den Kampf für die moderne Kunst ein. 1913 erschien in erster Auflage sein epochemachendes, vielumstrittenes Werk über „Cezanne und Hodler". Im selben Verlag war bereits ein Jahr zuvor der „Führer durch die Schackgalerie" erschienen, worin der Verfasser seinen Anschauungen über Kunstkritik eine endgültige Formulierung gegeben. Burger begründete alsdann das „Handbuch der Kunstwissenschaft", ein mit echt deutscher Gründlichkeit unternommenes, von den berufensten Vertretern der verschiedenen Spezialgebiete geschriebenes Monumentalwerk, eine hochwillkommene Gabe an Künstler und Historiker. Bis zum Abschluss dieses erschöpfendsten Handbuches, das die Kunstwissenschaft bisher kennt, dürften

noch einige Jahre vergehen. Zwei Bände daraus stammen aus Burgers Feder: „Die Geschichte der deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts“ sowie die „Geschichte der Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts“.

Mitten aus dieser strengen Arbeit rief Burger im August 1914 die soldatische Pflicht. Nach der Schlacht von Saarburg schwer verletzt, blieb Burger bis im Februar 1916 im Etappendienst in Strassburg und Mainz. Die Tragik des Krieges, die ihn tief erschütterte, trieb ihn zur Befreiung in künstlerischer Arbeit. In jener Zeit hat er viel gemalt, auch bildhauerisch war er tätig. Vor allem an seinem letzten Gemälde „Es werde Licht“ wird erkenntlich, wie er zu einer eigenen künstlerischen Ausdrucksform gelangte. Kaum hatte er an diesem Bilde den letzten Strich getan, so wurde er abermals an die Front berufen. Am 22. Mai 1916 schmetterte ihn vor Verdun eine Granate vom Pferd.

Aus Burgers Nachlass gelangte ein fragmentarisch gebliebenes Werk „Lebenssysteme und Weltanschauungen in der Kunst der Vergangenheit“ an die Oeffentlichkeit. Man erkennt darin das Ringen des Gelehrten mit dem schaffenden Künstler. Die Weltkatastrophe und der jähe Zusammenbruch des rationalistischen und materialistischen Systems haben es diktiert. Eine Publikation von Burgers Aufsätzen und Briefen ist in Vorbereitung.